

A DINÂMICA DISJUNTIVA EM *A HORA DA ESTRELA*

THE DISJUNCTIVE DYNAMICS IN A HORA DA ESTRELA

Maria Isabel da Silveira Bordini³

Resumo: O presente artigo tem por objetivo analisar a obra *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector. Frequentemente considerada uma narrativa que se destaca do restante da produção da autora, por tratar mais explicitamente da temática da pobreza e da exclusão social, *A hora da estrela* emprega um interessante procedimento de construção narrativa, qual seja, a duplicação da instância autoral por meio da criação do autor ficcional Rodrigo S. M. Através da análise da relação estabelecida entre este narrador e a personagem Macabéa, verifica-se uma oscilante dinâmica de aproximação e afastamento entre criador e criatura. A hipótese aqui defendida é a de que tal dinâmica representa a tradução, num nível estrutural da obra, de uma questão que acompanha nossa tradição literária enquanto reflexo da formação disjuntiva da sociedade brasileira, qual seja, a questão da dissonância entre a voz do narrador letrado e a matéria ficcional iletrada.

Palavras-chave: Disjunção. Narrador. Alteridade.

Abstract: The present paper intends to analyse the novel *A hora da estrela* (1977) by Clarice Lispector. Often regarded as a work that stands out from the rest of the author's production, due to its explicit approach of poverty and social exclusion, *A hora da estrela* introduces an interesting narrative procedure, the duplication of the authorial voice, resulting from the creation of a fictional author, Rodrigo S. M. The relation between this narrator and the main character Macabéa shows an oscillating dynamics of approach and distance between creator and creature. We sustain the hypothesis that this oscillating dynamics is the translation, in a structural level of this novel, of a major issue in Brazilian literary tradition, namely, the dissonance between an illustrated narrative

Keywords: Disjunction. Narrator. Otherness.

³ Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora Colaboradora na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). E-mail: belbordini@gmail.com

1. Considerações iniciais

As considerações aqui desenvolvidas surgiram, num primeiro momento, por ocasião do desenvolvimento de minha pesquisa de doutorado⁴, em que me propus, a partir do contraste entre a obra de Luiz Ruffato e aquilo que a historiografia literária brasileira denomina de "romance proletário" (vertente especialmente desenvolvida na década de 30), fazer um levantamento de alguns momentos paradigmáticos da figuração do trabalhador na literatura brasileira. Nessa ocasião, analisei um *corpus* expressivo de romances brasileiros, que constituem o que se pode chamar de uma tradição do *romance proletário*, articulando a leitura desse subgênero com a sua retomada e diferenciação na obra do escritor brasileiro contemporâneo Luiz Ruffato, nomeadamente a obra *Inferno Provisório* (2016). Lidei com a categoria do romance proletário não de maneira conceitualmente fechada, mas como uma categoria aproximativa, dado que essa vertente do romance brasileiro se delinea justamente a partir das discussões, no cenário literário e cultural em geral, em torno da intensificação da representação literária do pobre e do trabalhador nos anos 30⁵.

O *corpus* dessa minha pesquisa contemplou dezoito romances (para além de *Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato), publicados a partir dos anos 30. A análise dessas obras procurou, dentre outros objetivos, desenvolver uma reflexão acerca do lugar social do autor, isto é, o lugar de fala dos escritores que se propõem a tratar da realidade das camadas socioeconômicas menos privilegiadas, às quais, em geral, eles próprios não pertencem. Nesse ponto, a obra de Clarice Lispector, *A hora da estrela* (1977), que constava dos romances analisados em minha tese, apresentou particular relevância, uma

⁴ BORDINI, Maria Isabel da Silveira. **Luiz Ruffato e o romance proletário no Brasil**. 2019. 250 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

⁵ Quer dizer, não pretendi apresentar uma definição mais fechada do gênero *romance proletário* para, a partir dela, levantar as obras que aí se encaixariam. O movimento buscado foi justamente o inverso, isto é, mapear as principais obras, dentre o romance brasileiro dos anos 30 em diante, que tenham o trabalho e a vida do trabalhador como temática central e apresentá-las propondo algumas linhas de sistematização. Portanto, busquei trabalhar com a ideia de romance proletário como uma categoria aproximativa, isto é, uma categoria de análise que não se define *a priori*, mas se esboça na medida em que os romances com a temática do trabalho vão aparecendo na literatura brasileira, de um modo heterogêneo, muitas vezes contrastante, mas no qual podem ser identificadas algumas linhas de continuidade.

vez que, a partir da relação entre o narrador Rodrigo S. M. e a personagem Macabéa, a narrativa aborda, tanto formal e estruturalmente, quanto no plano temático, o distanciamento entre o narrador letrado, normalmente associado à camada socioeconômica mais privilegiada, e a matéria narrada, pertencente a uma realidade de pobreza e exclusão.

A questão da alteridade, implicada nesse distanciamento entre voz narrativa e matéria narrada, não é, de modo algum, exclusividade dessa obra de Clarice Lispector, mas constitui, sob um certo aspecto, uma marca que acompanha nossa tradição literária desde a sua gênese. Quer dizer, o problema da ficcionalização do outro, e, portanto, da sua apropriação, é um problema que se encontra na origem da tradição literária brasileira. Seja a apropriação do outro encontrado na figura do indígena, pelo Romantismo e já pioneiramente por alguns árcades, a fim de incorporá-lo numa recém forjada identidade brasileira, seja a apropriação do mundo rural, na literatura dita regionalista, que se desenvolve no século XIX e início do XX, o fato é que a figuração do outro se revela uma marca constante. No romance social ou proletário dos anos 30, o outro é o pobre, o operário, recolocando-se em cena a questão da alteridade, bem como seus desdobramentos no campo da ética da representação, os quais podem ser enunciados da seguinte forma: pode-se falar em lugar do outro? Quais as possibilidades e limites para tal? Quanto ao que aqui chamamos de ética da representação, tal conceito pode ser entendido, na linha do que propõe Seligmann-Silva, como a tomada de consciência acerca do horizonte histórico e político em que as artes inevitavelmente se inserem:

Mas não se deve confundir ética com moral: não há uma moralização da história ou das artes, mas, antes, trata-se de pensar uma história e as artes dentro de um panorama ético e político. A ética da representação nasce no contexto de um reenquadramento da história do ponto de vista da memória e das políticas da memória (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 299).

Desse modo, o romance proletário da década de 30 me parece inaugurar, na literatura brasileira, um espaço pioneiro de confrontação com a alteridade, em que vem à

tona, de maneira inédita, a consciência da distância entre a voz letrada que narra e o mundo iletrado narrado. A questão da alteridade assume, em nossa tradição literária, certas especificidades que se devem à nossa conformação social, quer dizer, um profundo abismo social em nossa constituição nacional faz com que nem sempre a matéria narrada, eleita pelos escritores, coincida com a realidade diretamente vivenciada por leitores e autores. Nossa história, em grande parte devido ao passado colonial, é marcada por imensos contrastes e pela existência de vários brasis. Diante disso, talvez a forma encontrada por certos autores de se produzir uma literatura nacional seja procurar preencher esses abismos por meio da tradução do outro, muitas vezes para incorporá-lo, especialmente na literatura embalada por propósitos nacionalistas como frequentemente se verifica no Romantismo. E mesmo no romance de 30, em que o propósito frequentemente é o da denúncia das estruturas nacionais excludentes e oligárquicas, o risco da incorporação do outro e da usurpação do seu lugar de fala ronda permanentemente. Formalmente, essa questão se traduz em um problema que até hoje acompanha o escritor brasileiro: como solucionar a dissonância entre a voz do narrador letrado e a matéria ficcional iletrada?

Em outras palavras, pode-se dizer que a realidade social brasileira parece ser particularmente disjuntiva, já de largada. Acerca da *disjunção* como característica fundamental da sociedade brasileira, que conseqüentemente se torna marca indelével de nossa literatura, Luís Bueno afirma:

(...) a sociedade brasileira já está plenamente formada há muito tempo, assim como um sistema literário brasileiro já está formado há muito tempo. Só que não se trata de uma sociedade orgânica como a melhor parcela da intelectualidade brasileira deseja, mas sim de uma sociedade *disjuntiva*. A *disjunção* é, nessa perspectiva, elemento característico da literatura e da vida nacionais – sem prejuízo de o ser também de outras sociedades modernas atravessadas pela desigualdade. Libertando-nos desse futuro que estava sempre no horizonte dos intelectuais “formativos”, um futuro que nunca vem, nos concentraremos apenas no presente e no passado e admitiremos que a modernidade se instalou profundamente entre nós porque a disjunção não é incompatível com essa mesma modernidade, antes está prevista por ela e de fato é seu ponto de fuga (BUENO, 2019, p. 92).

Literariamente, o caráter disjuntivo da sociedade brasileira pode se tornar tanto um tema, um assunto a ser tratado, quanto talvez o aspecto mais interessante aí implicado, um desafio formal a ser enfrentado. Desse modo, em *A hora da estrela*, Clarice Lispector parece estar se dirigindo diretamente a uma questão que acompanha nossa tradição literária de modo incontornável, qual seja, a da distância entre voz narrativa e matéria narrada, questão que ganha contornos particulares num país em que a literatura surge imbuída da missão de traduzir e simultaneamente construir a sociedade nos moldes que se entendem por civilizados. Nas palavras de Antonio Candido, nossa literatura é "eminentemente interessada". Como afirma o célebre crítico no prefácio à segunda edição de *Formação da Literatura Brasileira*, nossa literatura "é toda voltada, no intuito dos escritores ou na opinião dos críticos, para a construção de uma cultura válida no país. Quem escreve, contribui e se inscreve num processo histórico de elaboração nacional" (CANDIDO, 2009, p. 20). Quer dizer, parece haver, na literatura brasileira, como traço distintivo, a consciência ou mesmo a intenção de "estar fazendo um pouco de nação ao fazer literatura". Tal característica, dada a configuração disjuntiva de nossa sociedade, parece acentuar mais ainda a distância entre a instância autoral, cuja missão civilizatória muitas vezes se projeta na organização da voz narrativa, e a realidade nacional retratada. É justamente a presença e a figuração desse impasse, tão próprio à situação brasileira, que pretendemos localizar e analisar em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector.

2. Os impasses do narrador Rodrigo S. M.

De um modo geral, a crítica costuma entender que em *A hora da estrela*, publicada em 1977, já no fim da vida da autora, Clarice Lispector teria deixado de lado os temas e traços mais marcantes em sua obra, tais como a dicção intimista e as questões de natureza mais existencial e filosófica, para falar da realidade brasileira mais concreta, de seus problemas sociais. Proponho aqui, no entanto, que *A hora da estrela* encontra-se muito mais integrada do que isolada dentro da obra de Clarice. Quer dizer, há certos elementos que se encontram no nível estrutural do romance e que apontam para uma questão central no restante da produção da autora, qual seja, a da comunicação. Tal

questão se instala, de modo especial, por meio da relação que se estabelece entre o narrador Rodrigo S. M., também ele uma espécie de personagem do romance, e a protagonista Macabéa, criatura por ele inventada.

De início, um dos aspectos que chama atenção nesta narrativa, que em termos de gênero parece ficar entre a novela e o romance, é a demora para a ação começar. O narrador hesita em dar início à história, alongando-se numa digressão sobre o próprio ato da escrita. Pode-se dizer que o romance se divide, estruturalmente, em três partes que se sucedem: a reflexão sobre o ato de escrever, a apresentação da personagem e o desenvolvimento da narrativa propriamente dita.

Na primeira parte, o narrador tartamudeia, avança e retrocede no seu intuito de narrar. Em seguida, ele entra de supetão e diz que vai contar a história, introduzindo, para tanto, sua personagem, que, no entanto, se limita a apresentar em *flashes*. Na verdade, mal introduz Macabéa, o narrador volta a falar de si e do ato da escrita:

Quero neste instante falar da nordestina. É o seguinte: ela como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma. Pois reduzira-se a si. Também eu, de fracasso em fracasso, me reduzi a mim mas pelo menos quero encontrar o mundo e seu Deus.

(...)

E eis que fiquei agora receoso quando pus palavras sobre a nordestina. E a pergunta é: como escrevo? Verifico que escrevo de ouvido assim como aprendi inglês e francês de ouvido. Antecedentes meus do escrever? sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto. E só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto. Que mais? Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a classe média com desconfiança de que possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim (LISPECTOR, 1998, p. 17-18)

A imagem da nordestina vai, a seguir, ser apresentada aos pedaços, como uma fotografia que aos poucos se revela, e, nesse processo, se confunde por vezes com a imagem do narrador, ou dá lugar, como no trecho acima se percebe, a reflexões sobre o ato da escrita, o papel e o lugar social do escritor. A confusão entre narrador e

personagem, ou entre criador e criatura, se evidencia nessa cena em que a imagem de ambos se confunde num espelho:

Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos introcamos. Não há dúvida que ela é uma pessoa física. E adianto um fato: trata-se de moça que nunca se viu nua porque tinha vergonha. Vergonha por pudor ou por ser feia? Pergunto-me também como é que eu vou cair de quatro em fatos e fatos. É que de repente o figurativo me fascinou: crio a ação humana e estremeço (LISPECTOR, 1998, p. 22).

Percebe-se, no trecho anterior, esse procedimento de começar a descrever a personagem ("trata-se de moça que nunca se viu nua...") e logo se desviar para a reflexão metanarrativa ("como é que eu vou cair de quatro em fatos e fatos. (...) o figurativo me fascinou"). E, embalando essa alternância, a simbiose entre narrador e personagem, fortemente sugerida pela sobreposição de ambas as imagens no espelho.

Por fim, o leitor se vê finalmente enredado na história propriamente dita, que inicia de supetão, com o anúncio da demissão de Macabéa do seu emprego de datilógrafa:

Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Tanto que (explosão) nada argumentou em seu próprio favor quando o chefe da firma de representante de roldanas avisou-lhe com brutalidade (brutalidade essa que ela parecia provocar com sua cara de tola, rosto que pedia tapa), com brutalidade que só ia manter no emprego Glória, sua colega, porque quanto a ela, errava demais na datilografia, além de sujar invariavelmente o papel (LISPECTOR, 1998, p. 24-25).

Somos atirados em pleno desenvolvimento da ação, com a introdução de dois novos personagens, à colega Glória e ao "escondidamente amado chefe" (LISPECTOR, 1998, p. 25). O episódio da despedida marca o início do enredo em si e já nos coloca diante da condição de destituída da personagem, que acaba de ter sua demissão anunciada sem sequer reagir: "Há os que têm. E há os que não têm. É muito simples: a moça não tinha. Não tinha o quê? É apenas isso mesmo: não tinha" (LISPECTOR, 1998, p. 25). Fragmento que sugere uma espécie de **falta constitutiva** da personagem, quer dizer, o que a define é não ter. E esse não ter implica, socialmente falando, num não ser. Nessa

altura, em que somos introduzidos de súbito na ação, já se criou, no leitor, a sensação de intimidade com Macabéia, uma intimidade que é consequência e extensão da intimidade radical, da quase confusão de identidade, que o narrador Rodrigo S. M. mantém com ela. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, o narrador vai afirmar a sua relação de alteridade radical em relação à personagem, repisando o fato de ele, assim como o leitor, usufruírem de uma condição social profundamente diferente da da moça, como se vê, por exemplo, no trecho a seguir, que vem entre parênteses, recurso usado com frequência em boa parte das reflexões metanarrativas deste texto:

(Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia. Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que é novo assusta. Embora a moça anônima da história seja tão antiga que podia ser uma figura bíblica. Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim.) (LISPECTOR, 1998, p. 30-31).

O narrador parece enfrentar, portanto, uma curiosa dificuldade em lidar com sua criatura, coisa que se percebe na hesitação em colocá-la em cena e na oscilação entre a rejeição e a relação por vezes quase simbiótica que se sugere manter entre eles. Tal dificuldade pode ser interpretada justamente como uma projeção, no nível estético-formal da obra, daquela problemática que dizíamos caracterizar de maneira peculiar a tradição literária brasileira como um todo, qual seja, a da relação de distanciamento entre narrador (que frequentemente assume elementos da realidade histórico-social dos autores, pertencentes à classe letrada) e matéria narrada. Passemos a tratar de que modo essa relação tumultuada parece se tornar objeto de figuração e discussão em *A hora da estrela*.

3. Os abismos sociais

Clarice é uma das escritoras mais descoladas da tradição literária brasileira, ou, ao menos, é como boa parte da crítica parece vê-la, na medida em que sua obra rompe com a vertente naturalista que, segundo a interpretação de críticos como Flora Süssekind,

predomina na literatura brasileira pelo menos desde os anos 30⁶. Contudo, minha proposta é a de que Clarice está sim fortemente vinculada a uma tradição literária brasileira e que tal vinculação se dá, justamente, através do problema de como se ficcionaliza o outro, e, especificamente em *A hora da estrela*, espécie de romance testamento da autora, o outro que é pobre, tantas vezes objeto de representação dos escritores e que, ao sê-lo, especularmente revela a condição destacada, em relação ao restante da vida nacional, de certa elite intelectual. Podemos dizer que tal problema, como comentado, de certo modo se encontra já na origem de nossa literatura, que surge, nos dizeres de Antonio Candido, com a marca do empenho, isto é, com o compromisso, que em certa medida a distingue das literaturas dos países de "velha cultura", de contribuir para a inserção de nossa cultura e vida nacional nos moldes das culturas tidas como civilizadas.

Tendo esse cenário como pano de fundo, em que se mostra inevitável o conflito entre aquilo que é da ordem do civilizado (esfera a que autores e críticos literários se associam) e aquilo que não o é (âmbito em que boa parte de nossa realidade nacional necessariamente recai), é que podemos pensar na literatura brasileira como especialmente vocacionada a lidar com a alteridade. Para o bem e para o mal. Quer dizer, escrever, no Brasil, parece constantemente acarretar, em menor ou maior medida, a necessidade de se defrontar com o outro, com todos os riscos que tal colisão (que pode ser harmoniosa, transformadora ou simplesmente catastrófica) acarreta. É com esse tipo de questão que *A hora da estrela* parece estar lidando, em especial quando constrói um narrador ficcional, Rodrigo S. M., cuja relação com sua personagem é alternadamente marcada por movimentos de aproximação, por vezes quase de fusão, e de afastamento, conforme preanunciamos e melhor veremos a seguir.

O fato é que problemas do campo da ética da representação se tornam centrais para a tradição de escritores à qual pertence Clarice Lispector. Tais problemas podem ser sintetizados do seguinte modo: como os autores, em geral provenientes ou incorporados a um estrato socioeconômico privilegiado, podem dar voz ao outro, da classe pobre,

⁶ Cf. SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual romance?* Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

destituída? Tal problema, frisamos, de um modo geral, perpassa toda a tradição literária brasileira, em que frequentemente há grande distância entre a voz que enuncia o mundo e o mundo enunciado. Tal problemática da ficção brasileira, segundo minha leitura, é o que motiva a estrutura narrativa de *A hora da estrela*. É ela a razão da hesitação inicial do narrador, que recua em dar início à história enquanto se debate com a questão do abismo entre criador e criatura, abismo que não é apenas de ordem literária, mas eminentemente social. Tal procedimento narrativo faz com que esse problema extraliterário se transforme em forma literária. Quer dizer, a autora traz esse impasse para o nível ficcional, justamente ao criar o autor-narrador Rodrigo S. M. Tal recurso, por fim, demonstra uma consciência bastante aguda acerca de uma questão que está na base de constituição da nossa tradição literária.

Um dos impasses dessa questão (quicá o principal deles) talvez seja o seguinte: ao se dar voz ao outro pobre, ao destituído, tende-se muito fortemente ao sentimentalismo, ao pieguismo. Que num certo sentido nada mais é do que a face bondosa ou menos sórdida do paternalismo. É disso que o narrador Rodrigo S. M. parece estar querendo se esquivar, daí seus movimentos de aproximação de Macabéa serem sempre seguidos por algum movimento de distanciamento. Esse impasse não é inédito, boa parte do romance proletário de 30 também se vê impelido a enfrentá-lo, com maior ou menor consciência, apresentando-nos diferentes posturas, diferentes estratégias narrativas que ora coíbem, ora acentuam o pieguismo. Em *Cacau* (1933), de Jorge Amado, por exemplo, a escolha de um narrador que é também protagonista e que possui uma origem social mais abastada, ao mesmo tempo em que vivencia a experiência proletária, parece atenuar o risco do paternalismo de um narrador onisciente que, representando o universo letrado e socialmente mais privilegiado, se aproximasse do universo operário com o intuito de traduzi-lo para o público letrado, ou até de defendê-lo, num gesto em que denúncia e apadrinhamento, isto é, menorização da matéria narrada, inevitavelmente se esbarrariam. Já em *O Gororoba* (1931), de Lauro Palhano⁷, a relação entre o narrador e o universo operário se coloca desnivelada desde o início. Neste livro, o autor assume um pseudônimo

⁷ Pseudônimo do escritor Juvêncio Campos.

e uma identidade operária, mas isso serve mais para justificar o seu discurso moralizante em relação à experiência operária, da qual se distancia de saída pelo registro linguístico bastante afastado das amostras de fala popular dispostas pelo romance.

Ou seja, o que se entende por pieguismo, aqui, é uma das expressões do descompasso entre a voz que organiza a narrativa e a matéria narrada. Esse descompasso é, como propusemos, uma espécie de traço genético da nossa literatura. A dicção piegas vai aparecer, por exemplo, em obras que lançam um olhar paternalista para a realidade socialmente desprivilegiada. Tal olhar paternalista aparece, por exemplo, no citado *O Gororoba*, romance que explora com atenção e compadecimento as precárias condições de vida do proletariado brasileiro, mas que, de modo apadrinhador, e esposando uma visão conservadora, vê no proletário uma figura que precisa ser tutelada de perto pela religião e pelo governo, instâncias responsáveis pela manutenção da ordem e pelo resguardo da tradição.

Do outro lado do espectro ideológico, Jorge Amado, em sua fase mais militante, também demonstra uma outra forma de paternalismo, ao revelar um certo grau de apropriação e instrumentalização da cultura popular em prol da causa política por ele então defendida, a revolução socialista. No romance *Jubiabá* (1935), por exemplo, o protagonista Balduino, após a experiência da greve, conclui que o modelo de vida almejado na infância e por ele seguido durante a vida adulta, o mundo da cultura popular, iconizado na figura do malandro, não traduzia a verdadeira luta, a verdadeira resistência, a qual só se encontraria no tipo de movimento político do qual ele vem enfim a participar. "Ele julgara que a luta (...) era ser malandro, viver livre, não ter emprego. A luta não é esta. Nem Jubiabá sabia que a luta verdadeira era a greve, era a revolta dos que estavam escravos." (AMADO, s/d, p. 282). Ou seja, a valorização do elemento popular está a serviço da intenção revolucionária, o elemento popular é decalcado pelo intelectual, recortado e apropriado. O povo permanece em uma posição de tutela.

Podemos dizer que o romance brasileiro demanda, ainda hoje, uma resposta a esse problema, que acompanha nossa tradição literária desde muito cedo e que novamente formulamos: como solucionar formalmente a dissonância entre a voz do narrador letrado e a matéria ficcional iletrada? Esse problema, por assim dizer, é externo,

isto é, tem origem numa situação extraliterária, relacionada à nossa conformação histórica e social. Contudo, ele também se torna literário, pois constitui o fundamento (ou um dos) da ficcionalização: o ajuste entre a voz narrativa e a matéria narrada.

Voltando à obra de Clarice Lispector, podemos dizer que na base de toda a sua produção encontra-se uma questão fulcral: a comunicação, ou, mais precisamente, como falar com o outro. Como lhe traduzir realidades e experiências que são, no limite, inefáveis. Em *A hora da estrela*, essa questão torna a aparecer, porém com outra configuração. A questão da comunicabilidade se reveste aqui de matizes sociais, introduzindo-se no cerne da dinâmica social disjuntiva que caracteriza a sociedade brasileira. Tratam-se, agora, dos impasses da comunicação inter classes. Portanto, *A hora da estrela* não está deslocada no conjunto da produção de Clarice. E nem a sua obra em geral está deslocada da tradição literária brasileira. Porque, como defendemos, a autora está o tempo todo refletindo sobre e procurando dar uma resposta formalmente mais elaborada a essa demanda por um ajuste mais fino entre voz narrativa e matéria narrada, demanda que se apresenta aos nossos escritores desde nossas primeiras manifestações literárias.

Em outras palavras, o tema central de Clarice, a comunicação, como falar com o outro (que em *A hora da estrela* se desdobra também na questão de como falar do outro) é uma possível maneira de expressar o dilema original e de certa forma constitutivo da literatura brasileira: o abismo entre o eu e o outro, entre o letrado que narra e a realidade iletrada que é narrada, entre o civilizado e o não-civilizado, se quiserem, entre o que tem recursos e o destituído.

A dinâmica entre Rodrigo S. M. e Macabéa instaura um aspecto formal central no livro: a relação de simultânea aproximação e afastamento entre o narrador e a personagem. Talvez seja isso o que salve a narrativa de Clarice de cair no coitadismo ou no pitoresco, no paternalismo ou na transformação do pobre num tipo de objeto exótico. Há uma inegável imbricação entre autor (que também é personagem) e a protagonista. Pode-se dizer que Rodrigo S. M. vê a sua própria humanidade em Macabéa, humanidade que se torna objeto de ternura e ao mesmo tempo de repulsa para ele. Desse modo, a narrativa não se torna pitoresca, não recaindo na espetacularização da pobreza, justamente

porque o deslocamento, o estranhamento que a matéria narrada poderia provocar, não se opera no plano dos fatos narrados, mas sim no plano da construção da voz narrativa, por meio da imbricação entre narrador e personagem. E como o leitor tende a se identificar com o narrador letrado, ainda mais um narrador em primeira pessoa, o estranhamento em relação a Macabéa não se dá exclusivamente, e nem majoritariamente, por ela ser socialmente distante de narrador e público leitor, por ser uma pobretona despossuída, uma coitadinha, ou, em outros termos, uma personagem daquela categoria que Paulo Paes denomina de "pobre diabo"⁸. O estranhamento se dá porque o leitor, orientado pelo narrador, ao olhar para Macabéa, experimenta, paradoxalmente, a sua própria humanidade depauperada. Quer dizer, Rodrigo S. M., numa manobra que, como veremos, revela um certo cretinismo de classe, se apropria da situação depauperada de Macabéa para traçar paralelos com sua própria situação de escritor "maldito", socialmente rejeitado ("Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a classe média com desconfiança de que possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim", ele diz), colocando no mesmo plano sofrimentos e condições existenciais que possuem naturezas bastantes distintas.

Os momentos de identificação entre Rodrigo S. M. e Macabéa convidam, por extensão, também o leitor a se aproximar dela. Aquilo que descreve, que fundamentalmente caracteriza Macabéa – isolamento, ausência de destino, dispensabilidade da existência – também, em certas passagens, serve para caracterizar Rodrigo S. M., que, desse modo, novamente se funde com a personagem, sem que, no entanto, os abismos sociais que os separam possam ser anulados. Esses abismos rondam constantemente a relação do narrador com sua personagem e eclodem nos momentos de manifestação de repulsa por ela.

Assim, por um lado a condição de isolamento social do artista aproxima o narrador da personagem. Ambos seriam, de maneiras diferentes, párias sociais. O trecho a seguir indica aquela confusão entre as existências do narrador e de Macabéa, ambos partilhando do fato de serem um acaso:

⁸ Cf. PAES, José Paulo. O pobre diabo no romance brasileiro. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 20, março de 1988, pp. 38-53.

Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. (...)

Pareço conhecer nos menores detalhes essa nordestina, pois se vivo com ela. E como muito adivinhei a seu respeito, ela se me grudou na pele qual melado pegajoso ou lama negra (LISPECTOR, 1998, p. 21).

Contudo, a identificação completa entre criador e criatura no limite é sempre rejeitada. Logo após o episódio de despedida de Macabéa, que dá início propriamente à ação, a condição de “humilhada e ofendida” da moça provoca no narrador uma resposta de cólera ou repulsa, como se fosse ele o ofendido, como se a falta de reação dela o afetasse pessoalmente, como se tivesse participação nessa passividade:

(Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça. E ela tanto mais me incomoda quanto menos reclama. Estou com raiva. Uma cólera de derrubar copos e pratos e quebrar vidraças. Como me vingar? Ou melhor, como me compensar? Já sei: amando meu cão que tem mais comida do que a moça. Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra? Não, ela é doce e obediente.) (LISPECTOR, 1998, p. 26).

O paralelo entre a condição do escritor e a de Macabéa é traçado em diversas outras passagens, que nos furtamos de mencionar. Porém, como observado, a fusão entre eles nunca é absoluta. Rodrigo S. M. sempre dá um jeito de se afastar da personagem, de introduzir algum elemento de separação entre eles. Essa preocupação é tão constante que chega a ter o efeito inverso ao da aparente tentativa de conciliação de classe que Rodrigo S. M. estaria empreendendo: o narrador é sim um burguês. Sua tentativa de humanizar Macabéa se dá por meio do empréstimo de uma dignidade socialmente reconhecível, mas que ela efetivamente não tem, a de pária social atrelada à condição do artista, do escritor. Contudo, isso revela cegueira do narrador em relação à moça, é um falseamento da realidade dela. Sendo assim, a narrativa de Clarice Lispector se mostra, sob certo aspecto, como um grande gesto de escárnio em relação ao narrador/escritor típico da tradição brasileira, proveniente de uma condição socioeconômica privilegiada em relação à matéria narrada. O qual, ainda que tente se apossar dessa matéria imbuído de bons

sentimentos, destila um bom mocismo que não esconde e nem anula os preconceitos de classe. O trecho a seguir evidencia esse distanciamento radical entre criador e criatura:

Nunca pensara em "eu sou eu". Acho que julgava não ter direito, **ela era um acaso**. Um feto jogado na lata de lixo embrulhado em um jornal. Há milhares como ela? Sim, e que são apenas um acaso. **Pensando bem: quem não é um acaso na vida?** Quanto a mim, só me livro de ser apenas um acaso porque escrevo, o que é um ato que é um fato. É quando entro em contato com forças interiores minhas, encontro através de mim o vosso Deus. Para que escrevo? E eu sei? Sei não. Sim, é verdade, às vezes também penso que eu não sou eu, pareço pertencer a uma galáxia longínqua de tão estranho que sou de mim. Sou eu? Espanto-me com o meu encontro. (LISPECTOR, 1998, p. 36) (Grifos meus).

Rodrigo S. M. espanta-se com o encontro consigo mesmo. Já sobre Macabéa, o que o narrador dissera pouco antes é que "ela sentia falta de encontrar-se consigo mesma e sofrer um pouco é um encontro" (LISPECTOR, 1998, p. 34). Quer dizer, a surpresa com a própria existência, com o acaso implicado em existir, a princípio parece ser uma questão comum a ambos. Contudo, o narrador encontra um meio de escapar a esse absurdo do acaso que é existir: ele escreve ("só me livro de ser apenas um acaso porque escrevo"). E ainda que diga desconhecer a utilidade do ato de escrever ("Para que escrevo? E eu sei? Sei não."), sua divagação termina com uma consideração de certa arrogância existencial: "espanto-me com o meu encontro." Quer dizer, escrever lhe confere uma dignidade existencial que lhe permite surpreender-se consigo mesmo e aqui se coloca uma diferença crucial em relação a Macabéa: ela não goza do luxo que é a conversão da perplexidade existencial em arte (em escrita, no caso de Rodrigo S. M.). Assim, todo paralelo que o narrador procure traçar entre a condição do pobre, do despossuído, e a condição do artista, desponta, sob certa luz, como uma balela arrogante ou ingênua – ou ambas as coisas. Ou ainda, no limite, como uma tentativa de aproximação da figura do pobre que está irremediavelmente limitada, tal tentativa, por pontos cegos próprios a uma determinada perspectiva de classe.

Frente a isso, parece-me que essa tentativa falha – e falsa – de fusão entre a instância narrativa e a personagem é a solução formal encontrada por Clarice Lispector

para expor aquela questão inicial que podemos considerar que perpassa toda a literatura brasileira: a enunciação do outro. *A hora da estrela*, em sua dinâmica motriz, é menos o drama de uma despossuída de tudo, de uma pobretona que vive quase que à margem da sociedade, alguém que mal possui o corpo que carrega (um “corpo cariado”), e mais o embate dramático, marcado pela cegueira de classe do intelectual, de aproximação e afastamento entre o narrador e a personagem. Embate esse que, no plano formal, é em grande medida operado pelo uso dos parênteses. É nos parênteses que o narrador manifesta, de forma especial, sua tentativa de identificação com a personagem. Esse embate contém um problema que atravessa toda a tradição literária brasileira (e mais: que decorre da história da própria formação social brasileira), de modo que essa obra final de Clarice Lispector vem a inserir magistralmente a autora nessa mesma tradição, da qual boa parte da crítica a considerou descolada.

Sintetizando, essa dinâmica de aproximação e simultâneo afastamento entre narrador e personagem pode ser explicada da seguinte forma: a aproximação se dá quando, na ótica de Rodrigo S. M., ambos, ele e Macabéa, se colocariam frente ao mundo em condição semelhante, a de pária social; já o afastamento ocorre quando o outro que é Macabéa começa a parecer radicalmente outro. Isto é, quando a relação de alteridade se torna incontornável demais. Nesse ponto, para não cair no pieguismo, o que afinal deporia contra a qualidade da sua escrita, e, principalmente, porque não dá conta de transpor os abismos sociais que os separam, o narrador-personagem Rodrigo S. M. deixa escapar gestos de dureza e repulsa contra a nordestina. Assim, no plano geral da obra, é justamente ao retratar o drama de escritor de Rodrigo S. M., expondo os limites de uma escrita que busca a apropriação e a figuração do outro, que a narrativa neutraliza o perigo da reificação de Macabéa e resgata a irredutibilidade de sua condição humana. Desse modo, coloca-se em xeque toda uma tradição de apropriação literária do outro, seja para fins de construção de identidade nacional, de denúncia social, de exercício meditativo paternalista ou mesmo revolucionário, como muitas vezes a figura do pobre acaba servindo nos romances sociais (em especial no subgênero do romance proletário).

Os vários títulos que se sucedem na folha de rosto desse romance, após o título principal, também contém essa dinâmica de aproximação e afastamento entre o eu e o

outro. Dinâmica que, no todo da obra, advoga pela recusa à apropriação e à reificação do outro. Os títulos são, em certa medida, contraditórios, o que explicita a própria dinâmica de aproximação e afastamento. “A culpa é minha” e “História lacrimogênica de um cordel”, por exemplo, sinalizam um gesto de compaixão que esbarra no pieguismo que o narrador ficcional quer evitar, mas que é uma ameaça que percorre o livro e que propositalmente se mantém à vista o tempo todo. “Ela que se arranje” e “Eu não posso fazer nada” trazem um gesto de repúdio pela personagem, que afasta com veemência a ameaça piegas, ao mesmo tempo que demarca a diferença intransponível entre narrador e personagem. “O direito ao grito”, “Quanto ao futuro” e “A hora da estrela”, por sua vez, devolvem a Macabéa a autonomia que por direito lhe pertence, a afirmação de seu próprio eu, que socialmente lhe é negada e que o próprio narrador corre, o tempo todo, o risco de usurpar, quando fala em nome da moça.

Considerações finais

Sintetizando e esquematizando as considerações aqui desenvolvidas, podemos enunciar, à guisa de conclusão, que nem a obra de Clarice Lispector se encontra, no seu conjunto, alijada de uma produção literária nacional majoritariamente empenhada ou compromissada em “fazer a nação”, nem o romance *A hora da estrela* se encontra, devido ao seu viés explicitamente social, deslocado em relação ao restante da obra da autora. Pelo contrário, a escritora se insere de modo peculiar e inigualável em nossa tradição, ao fazer do problema da enunciação do outro o cerne de sua expressão literária. Em *A hora da estrela*, seu último livro publicado em vida, ao mesmo tempo em que esse problema se materializa no tema da pobreza e da exclusão social, ele é transmutado no princípio estruturante da narrativa, por meio da criação do autor ficcional, Rodrigo S. M., e da dinâmica de aproximação e repulsa deste em relação a sua criatura duplamente ficcional, a nordestina Macabéa. Com isso, o texto denuncia um gesto que beira o farsesco, e que pode, em linhas gerais, ser imputado aos escritores e intelectuais brasileiros como um todo. Qual seja, o gesto de se apropriar ficcionalmente da figura do pobre, não raramente animados por um sentimento de denúncia e missão civilizatória, ignorando ou disfarçando os impasses e a intransponibilidade de certos abismos sociais

gerados pela condição disjuntiva de nosso país. Condição que, ainda que recalcada, de alguma forma sempre acaba aparecendo em algum nível da expressão literária, mesmo que à revelia dos autores.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *Jubiabá*. São Paulo: Círculo do Livro. [s.d.]

BORDINI, Maria Isabel da Silveira. *Luiz Ruffato e o romance proletário no Brasil*. 2019. 250 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

BRAGA, Sabrina Costa. Testemunho, catástrofe e historiografia: entrevista com Márcio Seligmann-Silva. *Revista de Teoria da História*, Volume 19, Número 1, Junho/2018, Universidade Federal de Goiás.

BUENO, Luís. Regionalismo e Disjunção. In: CRUVINEL, Larissa W. F.; RIBEIRO, Renata R.; CANEDO, Rogério M. (Orgs.). *Cem anos de tropas e boiadas*. Curitiba: Appris, 2019.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Momentos decisivos 1750-1880. 12. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PAES, José Paulo. O pobre diabo no romance brasileiro. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 20, março de 1988, pp. 38-53.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual romance?* Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.